

O Háptico em Fernanda Fragateiro: espaço de transgressão e resistência

*The Haptic in Fernanda Fragateiro:
space of transgression and resistance*

JOANA TOMÉ*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, escultora, ilustradora e estudante de doutoramento. Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em Ciências da Arte, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joana.tee@gmail.com

Resumo: Propõe-se, no presente artigo, o forjar de relação entre a obra de Fernanda Fragateiro e a noção de háptico. De génese em Riegl e seguindo os seus desenvolvimentos em Deleuze e Guattari, o háptico – no qual se descobrem contornos femininos a partir de Giuliana Bruno e Irigaray – permitirá pensar a obra da autora enquanto desconvocando as noções e modelos clássicos de perspectiva, propondo, em sua vez – e seguindo a teorização de escultura no campo expandido, de Krauss – um espaço habitável e, em última análise, feminino.

Palavras chave: Fernanda Fragateiro / háptico / escultura-no-campo-expandido / Deleuze / Krauss / Irigaray / Giuliana Bruno.

Abstract: *It is proposed, in the present article, the forging of a relationship between the work of Fernanda Fragateiro and the notion of haptic. Born in Riegl's work and developed by Deleuze and Guattari, the haptic – with its link to the feminine, as discovered in Giuliana Bruno and Irigaray – will allow to think the artist's work as questioning and dismissing the paradigms of classical perspective. It is, instead – and following the theorization of sculpture in the expanded field, by Krauss –, a habitable space and, ultimately, a feminine one.*

Keywords: *Fernanda Fragateiro / haptic / sculpture-in-the-expanded-field / Deleuze / Krauss / Irigaray / Giuliana Bruno.*

Introdução

Ensaia-se, no presente artigo, um perscrutar da noção de háptico na obra de Fernanda Fragateiro (n. Montijo, 1962), pensando-a proposta de espaço habitável onde se destitui o olhar voyeurista do seu império. Tomam-se, a este propósito, duas obras, *Caixa para Guardar o Vazio* (Figura 1), de 2005, e *Não Ver* (Figura 2 e Figura 3), de 2008. Nelas, coordenadas essenciais da obra de Fragateiro parecem evidenciar-se: elidem-se noções de interior e exterior, finito e infinito, eu e outro, e provocam-se as convicções do espectador relativas aos pontos de vista num espaço que se propõe háptico.

1. A percepção háptica

“Háptico”, de raiz epistemológica grega, prende-se a um *ser capaz de entrar em contacto com*. É assim, enquanto toque – função da pele –, o *contacto* recíproco entre sujeito e ambiente que o envolve. O háptico implica, pois, habitabilidade, mostrando-se medida da nossa apreensão tátil do espaço, seguindo, muito embora, para lá desta: o háptico permite que o olho se apresente, ele próprio, incumbido de função que não mais é óptica, mas háptica.

A noção, de génese em Alois Riegl, numa reformulação da espacialidade na teoria da arte, vem ocupar lugar central na análise que Deleuze e Guattari (Deleuze e Guattari, 2004: 603-635) dedicam ao Espaço Liso, de contornos hápticos, e ao Espaço Estriado, ligado ao óptico. Identificar-se-ia, este último, com o tecido ou a cestaria – conjunto de elementos paralelos, horizontais e verticais, que se entrecruzam –, apresentando um avesso e um direito, e tendendo a devir homogéneo. Já o espaço liso se mostraria característico do feltro – o anti-tecido –, não implicando, como tal, entrecruzamento, mas apenas encadeamento de fibras; sem direito ou avesso, apresentar-se-ia heterogéneo, amorfo. No espaço estriado, sedentário por excelência, se privilegia uma visão afastada em detrimento de uma visão aproximada, própria do espaço liso, nómada, no qual se navega, não por referência à abstracção de mapas, mas através da percepção háptica. Espaço de errância, sem lugar para perspectiva ou centro, nele se dilui o horizonte, o fundo, o limite, o contorno e a distância intermédia, e nele se convoca uma entrada física na obra, na vez do imóvel observador externo, caro ao espaço estriado.

2. O háptico enquanto espaço de contornos femininos

Giuliana Bruno toma, no ensaio *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (Bruno, 2007), o háptico enquanto agente na formação de espaço – geográfico e cultural – e, por extensão, na articulação das artes espaciais, entre elas, o filme. A ênfase na dimensão cultural do háptico liga-o a uma dimensão

de cinestesia, da habilidade do corpo sentir o seu próprio movimento no espaço.

A autora faz remontar o háptico na arte ao Pitoresco, que acredita haver sido o veículo para um caminhar face à imagem e imaginação hápticas; porque privilegia, não uma estética da distância, mas um sentir através do olho. O Jardim e o Pitoresco, lugares privilegiados da deambulação feminina, abrem caminho a uma inédita espectadora mulher, marcando, desde logo, o háptico enquanto espaço preferencialmente feminino. Nele se assume uma montagem de múltiplas e assimétricas vistas, numa estética da fragmentação e descontinuidade, que reage à perspectiva clássica unificada e central do Modelo Albertiniano, na qual se oferecia um espaço homogéneo que, como se existindo frente ao corpo, poderia ser visto através de um único e imóvel olho. Longe do modelo clássico, a caminho de uma visão tátil do espaço, é-nos oferecido um espaço heterogéneo, composto de centros em movimento; desenha-se um complexo sistema de linhas perspécticas que invocam a acumulação de vistas de um olho em movimento, como que *narrativizando* a arquitectura: o espectador, situado *dentro*, divaga pelo espaço seguindo as direcções da sua narrativa (Figura 4).

A recusa da perspectiva tradicional, por meio do háptico, parece efectivar-se ainda na reacção a um olhar masculino que se vem fixando sobre a mulher e que a conta-mina de uma alteridade que implacavelmente a relega para a condição de *Outro*, por oposição a um *mesmo*, masculino (Beauvoir, 2009). Tal entendimento é notório em Dürer (Figura 5) que, tomando a metáfora albertiniana da pintura enquanto janela aberta para o mundo, faz uso de grelha que permite passar, com exactidão, o real para o espaço da representação. Aí, através de um ecrã, o homem olha a mulher num intuito último de apropriação de alteridade. A geometria e a perspectiva impõem, deste modo, a ordenação do corpo feminino expondo a anciã dicotomia na qual o masculino se encontraria ligado à cultura e o feminino à natureza; a mulher, deitada em jeito de *objecto* a ser estudado, abundante de curvas e linhas onduladas, oferece-se à disciplina reguladora de uma arte *ilusionista* – da perspectiva –, por mão de um homem, compenetradamente sentado, envolto de formas aguçadas e verticais, fálicas. A tradição do nu feminino revela-se, ela própria, acto de regulação de um corpo e sexualidade que vêm sendo encarados enquanto transgressivos. A alteridade do corpo feminino, representando perigo, pois potencial ameaça à ordem do *mesmo*, vê-se, deste modo, contida por barreiras, convenções e poses: uma inexorável ordem é imputada ao corpo feminino por meio da geometria e da perspectiva.

3. O carácter emancipador do háptico na teorização da sexualidade feminina

O império do escopofílico olhar masculino mostra-se sintoma, na óptica de Luce Irigaray (Irigaray, 1985), de uma cultura ocidental dominada por lógica na qual

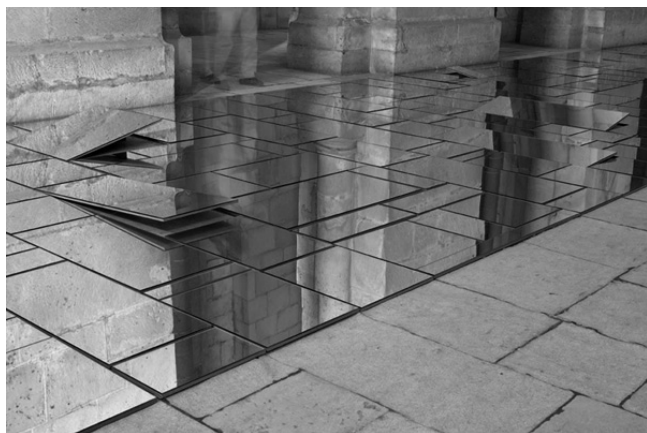
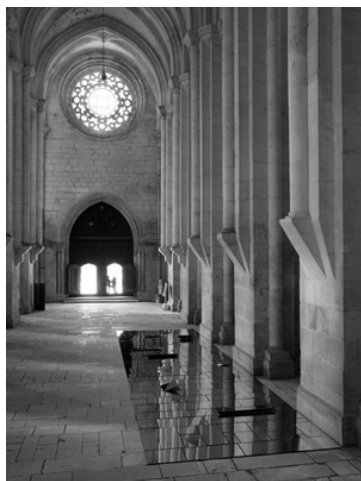


Figura 1 · Fernanda Fragateiro, *Caixa para Guardar o Vazio*, 2005. Fonte: recurso em linha.

Figura 2 · Fernanda Fragateiro, *Não Ver*, 2008, Mosteiro de Alcobaça. Fonte: www.fernandafragateiro.com

Figura 3 · Fernanda Fragateiro, *Não Ver* (pormenor), 2008, Mosteiro de Alcobaça. Fonte: www.fernandafragateiro.com

prevalece o *gaze*, a fetichização da visão. O olhar é motor erótico do homem, contudo, parece não o ser para a mulher: outros sentidos aí desempenharão crucial papel, entre eles, o tacto (Irigaray, 1985: 29) e, dir-se-ia, em última análise, o háptico. Vem-se, no entanto, largamente teorizando o desejo feminino enquanto gratuito, accidental e suplementar ao essencial – o do homem – e, como tal, não verdadeiro, assumindo posteriormente o duplo papel de impossível e proibido. Aquele desejo e prazer parecem existir unicamente na medida em que servem o sujeito masculino, pois a sexualidade feminina bate-se com o privilégio histórico do demonstrável, tematizável e formalizável de uma economia da verdade que se confunde com uma economia outra, fálica. A economia do desejo feminino, resistindo à lógica discursiva dominante, privilegia, na sua vez, o *contacto*, a simultaneidade e a fluidez (Irigaray, 1985: 79). Mostra-se, deste modo, premente que se questione a lógica *falocêntrica* pois, enquanto a ela vinculada, a mulher se verá impedida a reclamar o direito ao seu próprio prazer.

4. O carácter eminentemente nómada do espaço háptico

Parece ser neste sentido que as obras de Fragateiro se propõem poder ser pensadas: comprometidas com uma reabilitação da percepção háptica ligada ao feminino. Em *Não Ver* (Figura 2), espelhos cobrem o chão, adequando-se de modo exacto ao espaço onde são instalados, num esforço por mimese. Subvertem, contudo, a valência das lajes que mimetizam, impedindo a mobilidade sobre si mesmos, num apelo à exploração sensorial e sua consequente perturbação. Remetem-nos para as ilusões criadas pelo espaço perspectico da pintura – lembre-se, aliás, Brunelleschi e as primeiras experiências sobre a perspectiva, onde a Piazza del Duomo se reflectia condicionada por um ponto de vista único –, no qual se dirige a imagem de um único ponto espacial a um outro de onde o olhar parte, interpelando um espectador sem corpo: um olhar idealizado e soberano sucessivamente considerado masculino. Em *Não Ver* (Figura 3), o espectador não mais se alinha com o olhar do artista, e a sua sensação de segurança espacial é perturbada pelo espelho que aprofunda e corta, a um tempo, o espaço numa vertigem do corpo, e cuja inclinação se empenha em destruir o olhar singular e dirigido – masculino –, num dissolver da sensação de integridade corporal. Desconvoca-se, deste modo, o modelo clássico monocular e panóptico, no qual a perspectiva se encontra desligada do corpo, e abre-se lugar a um espaço háptico onde se elidem as noções de interior e exterior. O espaço mostra-se fulcral, sublinhando a característica de *site specific*.

O espaço háptico que se sugere, assim, em *Não Ver*, é materializado na *Caixa para Guardar o Vazio* (Figura 1); tal é unicamente possível através do caminho aberto pela teorização da escultura no campo expandido (Krauss, 1984: 31-42).

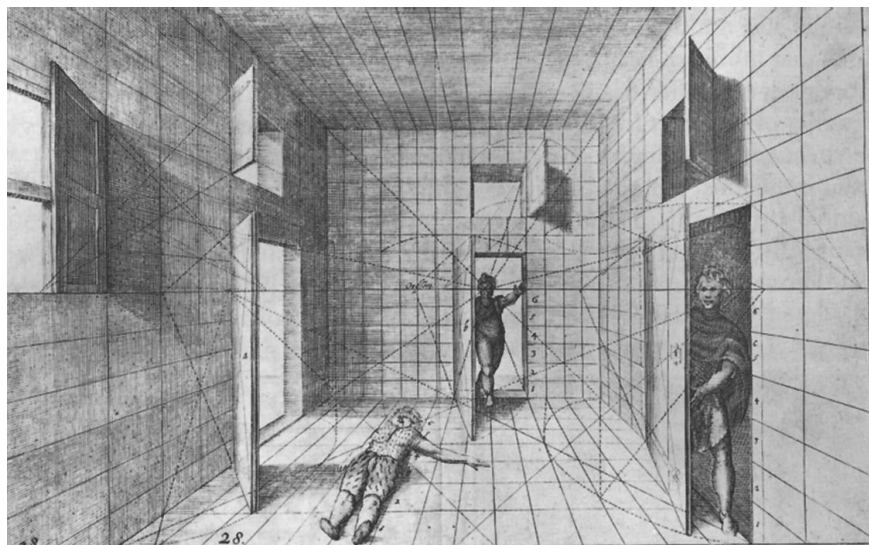


Figura 4 · Jan Vredeman de Vrie, *Perspective*, 1604-5.

Fonte: recurso em linha.

Figura 5 · Albrecht Dürer, *Draftsman drawing a female nude*, 1525. Fonte: recurso em linha.

O influente ensaio de Krauss, originalmente publicado no número 8 de *October*, na Primavera de 1979, apresenta-se marco fulcral no pensar da escultura, libertando-a do impasse a que havia sido votada pelo modernismo. Na década de 1950, um entender da escultura na sua condição negativa havia-a aproximado da pura negatividade e, como tal, de uma progressiva dificuldade de definição por recurso a um conteúdo positivo. A escultura via-se, naquele contexto, transformada numa espécie de ausência ontológica (Krauss, 1984: 36), uma combinação de exclusões, soma de termos negativos quais *não-paisagem* ou *não-arquitectura*, apontando para aquilo que se encontra na paisagem e não é, na verdade, paisagem e aquilo que se encontra no espaço arquitectónico e não é, na realidade, arquitectura. Na década de 1970, o termo *escultura* havia sido alargado a uma categoria de carácter universal e encontrava-se agora à beira do colapso, pois a abrangência excessiva conduziu a um esvaziamento do conceito. O termo deveria fazer-se referir, pelo contrário, a uma categoria historicamente delimitada e não universal, dotada de lógica interna própria e regida por um conjunto específico de normas (Krauss, 1984: 33). Conceber a escultura enquanto categoria de incomensurável maleabilidade e abrangência amarrava-a a uma rede de oposições binárias; é problematizando tal conjunto de oposições que se permite conceber a escultura, não mais tendo por referência os meios de que aí se faz uso, mas os movimentos lógicos que a ligam a uma construção cultural. Expandindo a lógica binária por recurso às teorizações estruturalistas, Krauss faz corresponder a arquitectura à não-paisagem e a paisagem à não-arquitectura, convertendo a escultura num campo logicamente expandido. Tal implica voltar a equacionar os termos *paisagem* e *arquitectura*, termos que podem servir o escultórico na sua aceção negativa ou neutra. Problematisa-se, deste modo, o conjunto de oposições em que se encontrava encarcerada a categoria de escultura – não mais existindo enquanto meio-termo entre dois termos diametralmente opostos.

A teorização da escultura no campo expandido vem, desta forma, servir a prática artística de Fragateiro. *Não Ver* e *A Caixa* parecem poder inscrever-se nesta abertura de possibilidades, explorando possíveis combinações escultóricas entre arquitectura e não-arquitectura. Produz-se, em ambas as obras, uma intervenção no espaço real da arquitectura, mediante o emprego dos espelhos e a construção de um espaço dentro de um espaço – com as suas possibilidades, em ambos os casos, de abertura e fechamento sobre a realidade do espaço.

O percurso de Fragateiro faz-se de constante errância no, e para lá do domínio da escultura; a sua trajectória mostra-se já muito distante de uma exigência moderna de distinção estrita e estanque das práticas e meios artísticos. A pós-modernidade traz consigo a possibilidade de se libertar a definição da prática,

da determinação do meio; esta define-se agora por força das operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, em prol dos quais qualquer meio se torna viável – inclusivamente meios tradicionalmente estranhos à escultura, quais os espelhos ou os recursos e escala arquitectónicos em acção n’*A Casa*. A exploração da escultura na sua inflexão arquitectónica é ainda sublinhada pela possibilidade de entrar nas obras de Fragateiro e de as habitar – com particular incidência em *A Casa*. A fetichização do objecto escultórico – agora algo passível de apropriar – por meio da anulação do plinto, e consequente dessacralização da obra, permite que a obra se liberte da solenidade em que se encontrava aprisionada e exista agora perto do espectador, permitindo uma quase promiscuidade com a obra, pois este, para além de a poder olhar de todos os ângulos, passa a poder, de igual modo, habitá-la através do seu próprio corpo. Fragateiro denota preocupação profunda com o carácter performativo da obra, incitando a interacção do espectador com esta, a vivência corporal desta, intensificando-se a experiência do corpo enquanto lugar físico onde se estabelecem as operações estéticas.

Conclusão

A *Caixa* parece propor, neste sentido, um afastamento de um entendimento da espacialidade enquanto um *estar perante*, no qual o espectador se situa passivamente – caro ao modelo estético contemplativo. Propõe-se, antes, um penetrar do espaço numa obra que se mostra tangível. Os dispositivos implicam uso e habitação – implicam corpo –, e, de múltiplos pontos de contacto, tão múltiplos quanto os corpos que os habitam, a obra abre-se ao exterior e consente que este se apodere de si. Multiplicam-se mecanismos que a fazem metamorfosear-se no espaço e crescer; complexifica-se e multiplica-se o interior e o exterior e as próprias entradas deixam de ser claras – nenhuma se sobrepõe. A madeira abre-se ao toque e o espelho afirma-se possibilidade espacial; criam-se relações entre realidade e virtualidade num prolongamento simultaneamente virtual e real do espaço. Os ângulos de visão multiplicam-se propondo um espaço onde o olho adquire uma função háptica desconvocando o modelo clássico da visão estática e absoluta. Fragateiro propõe um espaço enquanto possibilidade, enquanto experiência; a visão não domina, pelo contrário, é recusada em prol de uma sensibilidade de base no nomadismo – agente privilegiado da percepção háptica.

A arte nómada de sujeitos que não mais se amarram à terra, orientados pelo corpo ao invés do olhar, incumbe o olho de função háptica, numa “animalidade que não se pode ver sem lhe tocar em espírito, sem que o espírito não se torne um dedo, mesmo através do olho” (Deleuze & Guattari, 2004: 627), qual caleidoscópio oferecendo ao olho uma função digital. Em detrimento de uma colocação

do sujeito/espectador no espaço estriado do quadro crítico dominante, este se lança num espaço liso em cuja orientação se faz pelo contacto imediato com os objectos e ideias, colocando a nu as relações a eles imanentes. Ora, o háptico em Fernanda Fragateiro projecta-nos, em última análise, para fora de nós; o toque ensina o olho a ver para lá de si. E, quer por provocação das certezas dos pontos de vista, quer pela concretização de uma alternativa a essas certezas, abre, em última análise, a possibilidade de um ponto de vista feminino, múltiplo, libertando a mulher da exclusividade do espaço da representação e abrindo-lhe a possibilidade de errância no espaço da criação. A obra de Fragateiro mostra-se, como tal, absolutamente relevante num repensar da escultura, do espaço e do olhar.

Referências

- Beauvoir, Simone de (2009) *O Segundo Sexo*.
Volume I, Lisboa: Quetzal.
- Bruno, Guiliana (2007) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*,
New York: Verso.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004)
Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia.

2. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is Not One*. New York. Cornell University Press.
- Krauss, Rosalind (1984), "Sculpture in the Expanded Field", in Foster, Hal (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, pp. 31-42.